O corpo do artista leva a arte à rua: as performances e o ativismo político de Paulo Bruscky em tempos de ditadura militar

The Artist's Body Takes Art to the Street: Paulo Bruscky's Performances and Political Activism in Times of Military Dictatorship

El cuerpo del artista lleva el arte a la calle: las performances de Paulo Bruscky y el activismo político en tiempos de dictadura mílitar

Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

RESUMO
O objetivo deste texto é refletir sobre as práticas conceitualistas, centrando o foco na produção do artista pernambucano Paulo Bruscky (1949), produzida entre os anos 1970, período dos temidos "Anos de Chumbo", e a década seguinte, quando os estertores do poder passaram por afrouxamento. Com convicção e contumácia, o artista desenvolveu um processo criativo experimental e transgressor, de forte viés político, com o objetivo de desafiar e ironizar o regime militar. Bruscky produziu uma arte de resistência, numa época em que muito poucos mostraram tal ousadia; atuou como um "artivista", em uma época em que esse termo era praticamente desconhecido e a expressão "conceitualismos do Sul", ainda não havia adquirido o significado atual. Entretanto, apenas nas duas últimas décadas a produção do artista angariou reconhecimento e visibilidade no circuito internacional.

Palavras-chave: Paulo Bruscky, arte experimental, arte e política, conceitualismo, ativismo

ABSTRACT

The objective of this text is to reflect on conceptualist practices, focusing on the production of the Pernambuco artist Paulo Bruscky (1949), produced between the 1970s, the period of the feared "Years of Lead", and the following decade, when the death throes of power have undergone relaxation. With conviction and determination, the artist developed an experimental and transgressive creative process, with a strong political bias, with the aim of challenging and ironizing the military regime. Bruscky produced an art of resistance, at a time when very few showed such daring; He acted as an "artivist", at a time when this term was practically unknown and the expression "Southern conceptualism" had not yet acquired its current meaning. However, only in the last two decades has the artist's production gained recognition and visibility on the international circuit.

Keywords: Paulo Bruscky, experimental art, art and politics, conceptualism, activism

RESUMEN

El objetivo de este texto es reflexionar sobre las prácticas conceptualistas, centrándose en la obra del artista pernambucano Paulo Bruscky (1949), producida entre la década de 1970, período de los temidos "Años de Plomo", y la década siguiente, cuando el control del poder se aflojaba. Con convicción y contumacia, el artista desarrolló un proceso creativo experimental y transgresor, de fuerte sesgo político, con el objetivo de desafiar e ironizar al régimen militar. Bruscky produjo un arte de resistencia en una época en la que muy pocos mostraban tal osadía; actuó como "artivista" en un momento en el que este término era prácticamente desconocido y la expresión "conceptualismo sureño" aún no había adquirido su significado actual. Sin embargo, sólo en las dos últimas décadas la obra del artista ha ganado reconocimiento y visibilidad en el circuito internacional.

Palabras clave: Paulo Bruscky, arte experimental, arte y política, conceptualismo, activismo

Almerinda da Silva Lopes é Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, com atuação nos cursos de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e em História (PPGHIS). É Mestre em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1989), Doutora em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), com bolsa-sanduíche na Universidade de Paris I. Realizou pós-doutorado na Universiddade de Paris I (2002). É pesquisadora de Produtividade do CNPq (Nível 1B).
https://orcid.org/0000-0001-5075-7843 | almerindalopes579@gmail.com

Introdução

O clima tenso gerado pelo sombrio regime antidemocrático em vigor no Brasil, e na maioria dos países da América do Sul, não impediu que a geração de jovens artistas que então emergia criasse uma arte engajada, enquanto resistência e meio de contestação aos imperativos da ditadura, o que gerou ameaça, perseguição, prisão e destruição de obras. Recorrendo a ações inusitadas e a materiais precários, esses jovens artistas desenvolveram propostas que subverteram os preceitos e as linguagens convencionais, pondo fim ao longo e persistente período de duração da abstração concretista e a outras práticas vanguardistas, respaldadas no regime da visibilidade.

Na impossibilidade de discorrer, neste texto, sobre um número mais expressivo de artistas e obras produzidas durante esse longo período de exceção, a reflexão se concentra na produção do artista pernambucano Paulo Bruscky (1949), que parece ter sido, senão o primeiro, um dos pioneiros artivistas brasileiros, a produzir desde o final dos anos de 1960, e ao longo da década de 1970, obras "conceitualistas" de teor político.

A expressão "conceitualismos latino-americanos" foi cunhada pelo historiador espanhol Simón Marchán Fiz na primeira edição da obra que se tonaria uma dos mais emblemáticas reflexões ao apontar, com muita propriedade, as especificidades e singularidades das práticas conceituais dos países periféricos, distinguindo-as das produções congêneres dos centros hegemônicos. Em sua obra *Del arte objetual al arte del concepto* (1972), Marchán Fiz observa que, por atuarem em países sob constante ameaça e pressão política – nos tempos que alguns teóricos nomearam de "anos difíceis" ou "anos perdidos" –, produziram um gênero de obras que se diferencia das práticas desenvolvidas nos Estados Unidos e na Europa Central. Entretanto, deve-se considerar que essa publicação é praticamente contemporânea de *Seis anos: a desmaterialização do objeto artístico* (1966-1972), coletânea de textos selecionados e apresentados cronologicamente pela autora, a crítica de arte estadunidense Lucy

R. Lippard (1997). Embora o foco principal da reflexão da crítica se concentre na produção dos artistas que circularam nas exposições que ela organizou em instituições daquele país, ela percebia forte tendência à substituição do objeto físico e do produto final por conceitos, ideias, descrições, textos, esboços, projetos para atuação em grande escala. Segundo Lippard, isso tanto desvelava as fronteiras que separam a arte das vanguardas da arte contemporânea, em que as obras de natureza sintático-formal davam lugar a propostas de natureza semântica, como mostrava que a ditadura da estética greenberguiana chegava ao fim. A crítica percebia também na produção de algumas artistas mulheres estadunidenses, algo de feminino ou político, tema que apenas mais tarde ganharia destaque nas discussões sobre a arte da contemporaneidade, bem como o significado da produção das congêneres sul-americanas[1].

1 Entretanto, em um dos textos dessa obra, a crítica faz uma ressalva em que deixa patente seu desconhecimento da arte conceitualista sul-americana. Afirma que foi na viagem que realizou na companhia do crítico francês Jean Clay à Argentina, ao visitar a cidade de Rosário, sentiu-se impactada com o trabalho desenvolvido em Tucumán Arde (1968). Tanto é, que no texto Escape Attempts (1972, p. XX), referiu-se a uma ação de caráter político, desenvolvida por Graciela Carnevale (artista que havia integrado as ações de Tucumán Arde).

Embora se revelasse atenta ao que ocorria no âmbito artístico internacional, a destemida geração de jovens do “Cone Sul” criou uma heterogeneidade de proposições experimentais, individuais e coletivas, que mais que simples imitações ou adaptações daquilo que lhes chegava dos centros hegemônicos, o supracitado historiador espanhol relacionou com a realidade sócio-política dos países em que os artistas latino-americanos atuavam, o que significa que estes buscavam aproximar a arte da vida. Para fazer circular ou veicular essas propostas – a maioria dotada de forte conotação política, no sentido de que ironizavam e denunciavam os desmandos do poder militar e a realidade social do país –, os artistas prescindiram dos museus, chamados por eles de instâncias elitistas, seletivas e controladas pelos órgãos de repressão militar. Tais propostas circularam, assim, de maneira marginal e desafiadora, tendo como suporte o próprio corpo do artista ou o Correio, o órgão oficial de comunicações, o que era por si só uma grande ironia. O Correio era tido pelos usuários como um meio rápido, seguro, relativamente barato, e um serviço democrático, ao qual todos tinham acesso, desde que seguissem as normas para efetuar as respectivas postagens e pagassem as taxas decorrentes dos serviços prestados. No Brasil, havia suspeitas da existência de provável controle daquilo que era postado, embora não fossem confirmados casos de violação de

correspondência. A grande quantidade de envelopes postados e endereçados a receptores de inúmeras partes do planeta, contendo imagens, mensagens ou textos denunciando a repressão e a tortura imposta pela ditadura política, constituiu uma enorme rede de comunicação subterrânea. Essa rede, além assegurar a entrega sem que os trabalhos fossem apreendidos pela censura, o que dificilmente ocorreria se tivessem sido expostos em instituições culturais: museus, galerias, escolas... Exemplo disso foi o fechamento da II Exposição Internacional de Arte Correio, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, na sede dos Correios em Recife (1976), que também patrocinou a mostra, pouco depois da inauguração, além da apreensão e destruição das obras pelos órgãos de repressão militar.

Inspirando-se no gesto ousado e irônico de Marcel Duchamp, que retirou o objeto da esfera particular da arte e o inseriu no âmbito irrestrito da vida, a geração de jovens que então emergia propunha a essas propostas experimentais e vivenciais, fundir arte e ativismo político. Embora muitos jovens artistas produzissem, na época, ações performáticas e outros gêneros de propostas conceituais e experimentais, daremos destaque neste texto apenas a algumas proposições dessa natureza, idealizadas pelo pernambucano Paulo Bruscky.

O jovem artista autodidata, mesmo vivendo e atuando distante de polo cultural hegemônico do país, se mostrava bem informado sobre as experimentações e os novos fenômenos artísticos gerados em diferentes lugares do mundo, desenvolvidas a partir do início do século XX. Essas informações lhe chegavam através do trânsito que empreendia frequentemente por diferentes localidades, em visita a bienais e outros eventos culturais. A leitura de revistas e outras publicações nacionais e internacionais talvez tenha sido a fonte que mais contribuiu para que o artista tomasse ciência da diversificada gama de transformações artísticas em processo naquele momento: das experiências teatrais às propostas antiestéticas, das atitudes anárquicas e ações insólitas instauradas pelos signatários do dadaísmo e do futurismo; da praxe libertária articulada por Jackson Pollock

na *Action Painting* à irreverência do pensamento e das ações propostas pelos signatários dos grupos Fluxus e Gutai.

Assim, ao iniciar sua trajetória no final dos anos de 1960 como desenhista, por cujas obras recebeu importantes prêmios em salões, na década seguinte se tornaria mais conhecido pelas proposições experimentais dotadas de ironia. Por refutar as instituições culturais, consideradas por Bruscky instâncias judicativas, seletivas e de musealização dos objetos estéticos destinados ao mercado burguês, iria realizar ações performáticas e intervenções urbanas em espaços alternativos e ativos.

Mostrava-se, portanto, em perfeita sintonia com as tendências artísticas processuais e vivenciais que se expandiam e se diversificavam naquele momento no mundo, quando a arte se desmaterializava e esgarçava as fronteiras entre os processos, meios e linguagens. Recorrendo a uma produção híbrida, heteróclita e polissêmica, Bruscky punha em xeque a chamada "arte pura", o produto "bem acabado" e duradouro, realizando trabalhos e ações de caráter volátil ou efêmero.

A ideia, a ação e a experiência propostas pelo artista visavam a interação do público ativo, e substituíam os tradicionais meios, suportes, materiais e até o objeto artístico resultante de um fazer técnico específico. Subvertiam, portanto, o tradicional conceito de espectador, demovendo-o da posição contemplativa ou passiva para tornar-se agente interativo e participativo, e sem o qual a obra não se completa ou se concretiza plenamente. O artista passaria também a se apropriar de um espectro inesgotável de materiais: dos mais elementares e orgânicos, aos mais inusitados e às sofisticadas tecnologias de ponta então disponíveis. Esses elementos, incoerentes ou díspares, angariavam novo sentido nas ações performáticas, intervenções urbanas e em outras práticas experimentais, reveladoras da aproximação entre arte e vida, como resultado do trânsito e do olhar que o artista lançava sobre a própria realidade.

Se as novas formulações e configurações artísticas se distanciavam das práticas utópicas e dos valores transcendentais precedentes,

centravam agora forças na irreverência político/crítica, ao voltar-
-se prioritariamente para a realidade e para as mazelas dos novos tempos, foco da obra tanto de Bruscky como de muitos outros artistas latino americanos, objeto de interesse da investigação que desenvolvemos. Isso também explica a razão pela qual a maioria das proposições criativas e vivenciais por eles realizadas terem deixado a esfera fechada e restrita do ateliê para ocorrer no espaço público. Essas práticas confirmavam a vontade de estabelecer novas relações espaço-temporais, em um período em que tais prerrogativas eram negadas ou rigidamente controladas, transformando-se em estratégias dos artistas para criticar, protestar e tentar reverter a falta de liberdade para agir, expressar e comunicar.

O corpo do artista tornava-se o suporte e a caixa de ressonância dessas ações vivenciais efêmeras, realizadas em ruas e praças, ou seja, à margem da zona de conforto do museu ou do "cubo branco", para atingir um público mais amplo e ativo, democratizando-se. Tal processo transformava a ideia de ausência em presença, ou seja, deslocava a prática tradicional centrada nos processos de representação ilusionista do corpo humano para voltar-se para a encenação do corpo vivo, interacional, com a participação ativa do público.

No caso específico do Brasil, as proposições que conectavam arte e vida foram deflagradas pelos *Parangolés* (1965), pela *Tropicália* (1967) e por *Apocalipopótese* (1968), de autoria de Hélio Oiticica; pelas "experiências sensoriais" iniciadas com A Casa é o Corpo (1968), de Lygia Clark, e por *Roda dos Prazeres* (1968), de Lygia Pape. Para se transformarem plenamente em obras vivas, as capas coloridas dos chamados *Parangolés*, elaboradas com pedaços de tecido, papel, plástico, formando uma espécie de *patchwork*, "precisam ser vestidas, evoluir no espaço". Essas indumentárias precárias ou mal-ajambradas necessitam de um corpo físico vivo que lhes sirva de suporte, que as vivencie, experimente, movimente, coloque em ação e faça reverberar no espaço real suas camadas/superfícies de cor, gerando, assim, um processo de passagem da subjetivação do objeto ao devir do corpo performático, que atribui à capa o "esplendor de sentido do acontecimento como puro acontecimento

do nascimento de sentido" (Gil, 2004, p. 200). Essa convocação do corpo do participante ativo para vivência ou experiência espontânea "que une arte, teatro, música e dança" (Canongia, 2005, p. 59) assume, também, posição central nas experimentações das duas artistas acima citadas, sendo que a plenitude vivencial e sinestésica não acontece sem a participação ativa do público.

A referida proposta de Oiticica e as das artistas citadas seriam ressignificadas e desdobradas nas ações e experimentações de outros artistas brasileiros, como Antônio Manuel, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Paulo Bruscky. Esses e outros artistas transformaram e atribuíram nova dimensão ou uma nova potência à presença física e psíquica do corpo na arte: a de corpo vivo. Demoviam, assim, a dimensão ficcional do corpo humano que se perpetuou por longo tempo ao ser representado e configurado visualmente de diferentes maneiras, mas sempre imóvel sobre um suporte. Bruscky e grande parte dos jovens artistas de geração se mostrariam conscientes de que, ao refutarem as instituições culturais e pela natureza efêmera das ações experimentais que propunham, essa produção que logo cairia no esquecimento, não chegaria a formular vínculos na memória e, consequentemente, a se inserir na história. Por essas e por outras razões, passaram a registrar as propostas performáticas e intervenções públicas por processos fotográficos, vídeos e filmes Super-8. As imagens, frases, mensagens e textos registrados eram depois multiplicados, por processos eficientes e relativamente baratos, recorrendo ao aparato tecnológico disponível naquele momento (máquinas eletrostáticas, offset, entre outros).

Esses processos de reprodução permitiam aos respectivos autores reutilizarem a documentação gerada em outros processos artísticos experimentais, por eles formulados ou pelos quais alguns também incursionaram. De modo especial na América Latina, inúmeras imagens, mensagens e ideias assim geradas circularam de maneira *underground*, enviadas a artistas e outros interlocutores de diferentes partes do mundo, alimentando o fluxo da rede de arte correio sem levantar qualquer suspeita da censura. Essa documentação iria contribuir também para a ampliação, diversificação, hibridi-

zação das linguagens e para a formulação de um amplo espectro de imagens híbridas. Mas esse acúmulo de documentos acabaria gerando alguns dos mais importantes e disputados arquivos de arte da contemporaneidade.

A realidade política brasileira como desafio à instauração de novos empreendimentos artísticos

Após a publicação do Ato Institucional no 5 (dezembro de 1968), quando ocorre o acirramento da repressão, muitos artistas brasileiros encontraram nas ações performáticas, *happenings*, intervenções urbanas e na rede de arte postal, entre outras proposições conceituais e experimentais, maneiras inusitadas de criticar e assumir uma posição de confronto à própria realidade.

O corpo adquiria, então, outra visibilidade e significação, ao ser repensado em toda a sua objetividade e complexidade física, fragilidade, desamparo, contingência e instabilidade. Contribuiu para a reconfiguração e ressignificação radical da noção e percepção do corpo físico e mental, a evolução dos estudos do comportamento e as pesquisas da psicanálise, entre outros domínios da ciência. O corpo deixava de ser visto como carne e individuação para transformar-se em suporte, matéria, linguagem, sistema significante de alegorização, ritualização, teatralização e possibilidade de reinventar e reavaliar a vida através da arte. E se essa não deixava de ser uma maneira ambivalente ou obsessiva de superar a contingência e a corporeidade, também sinalizava o desejo do corpo de se mostrar e de ser visto como meio expressivo, objeto artístico e potência criativa (Miranda, 2011, pp. 157-158).

Entre o final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970, um número excepcional de artistas faria das performances e de outras práticas processuais instrumentos potentes e singulares de expressão. Todavia, a crítica brasileira, salvo raras exceções, não revelaria grande apreço por elas: uns certamente para não se comprometerem ou por temerem sofrer sanções políticas, dado o alto teor irônico ao regime militar em que se balizava a maioria dessas novas

proposições experimentais; outros por terem sido pegos de surpresa e não se sentirem devidamente preparados para discorrer sobre essas novas ações conceituais. A falta de um instrumental teórico que servisse de embasamento ou de respaldo ao discurso crítico contribuiu, de alguma maneira, para tal indiferença às novas linguagens que tomavam impulso no eixo Rio de Janeiro/São Paulo.
A mesma dificuldade de recepção da arte contemporânea também seria constatada por alguns teóricos internacionais, a exemplo de Nicolas Bourriaud, que assim se posicionou sobre a questão:

> Críticos e filósofos, em sua imensa maioria, não gostam de abordar as práticas contemporâneas: assim, elas se mantêm essencialmente ilegíveis, pois não é possível perceber a sua originalidade e sua importância analisando-as a partir de problemas resolvidos ou deixados em suspenso pelas gerações anteriores. (Bourriaud, 2009, p. 9)

No contexto brasileiro não se pode deixar de ressaltar, porém, a contribuição daqueles que promoveram e estimularam as produções experimentais, entre os quais os críticos, curadores e historiadores Walter Zanini e Frederico Morais. O primeiro transformou o Museu de Arte Contemporânea da USP – durante sua longa gestão como diretor da instituição entre o final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970 – e as curadorias que realizou na Bienal de São Paulo nos principais polos acolhedores das novas proposições, acabando por contribuir, ainda, para a institucionalização da arte experimental e processual. Frederico Morais, por sua vez, além de ter sido um dos criadores da Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – polo estimulador dessas novas proposições –, participou como artista de algumas ações experimentais e se tornou o mentor intelectual e o organizador, desde 1968, de importantes eventos públicos dessa mesma natureza. Estes últimos contariam com a presença de artistas de diferentes experiências e trajetórias, atuantes em diferentes estados, assumindo, portanto, um cunho descentralizador. Entre eles vale citar: *Do Corpo à terra* (1970), realizado no Parque Municipal e na Serra do Curral, em Belo Horizonte (Minas Gerais); *Arte no Aterro* (1970) e *Domingos da*

Criação (1970), ambos na área externa do Museu de Arte Moderna, no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, nos quais o ato criativo se sobrepunha ao resultado ou à geração de um produto final. Participaram desses eventos, entre outros artistas, Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Hélio Oiticica, Luiz Alphonsus. No primeiro evento citado, Cildo Meireles causou grande celeuma com a apresentação de *Tiradentes: totem-monumento* ao preso político, ateando fogo em galinhas vivas, amaradas a um mastro de madeira, como forma de protesto à violência e à tortura militar, no chamado "pau-de-arara"[2]. Artur Barrio espalhou em diferentes locais do centro do Rio de Janeiro e lançou nas águas do Ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte – conhecido local de desova, pela polícia, dos cadáveres torturados até à morte – inusitados objetos que simulavam corpos, confeccionados com detritos, tecido, ossos e sangue, as *Trouxas ensanguentadas.*

2 Era chamado de pau-de-arara o instrumento de tortura aplicado aos presos políticos, que consistia em amarrar as pessoas em uma estrutura de madeira, em pé ou de cabeça para baixo, submetendo-as a práticas de crueldade como queimar o corpo com cigarros, espetar instrumentos pontiagudos sobre as unhas ou submeter o corpo a choques, para fazê-las confessar culpas ou responsabilidades por fatos que elas muitas vezes não haviam cometido.

Embora na época da realização desses eventos, Paulo Bruscky estivesse entre os mais profícuos criadores de trabalhos experimentais e conceituais, não foi convidado a participar, sendo preterido por viver e atuar em Recife (Pernambuco), distante do principal eixo cultural brasileiro.

Entre as propostas elaboradas por artista estava a publicação de anúncios irônicos e bem humorados, referentes a exposições, aparelhos e outros inventos ficcionais ou imaginárias, nos classificados dos jornais de grande circulação, como o *Diário de Pernambuco*, o *Jornal do Brasil Revista* e a revista *Classificada*, criada por ele em associação com Daniel Santiago (1977). O exemplo a seguir dá ideia do teor do anúncio de uma das invenções utópicas do artista: "Vende-se o projeto de uma máquina de filmar sonhos com filmes (preto e branco ou colorido), sonorizada, marca Bruscky. Assista a seus sonhos tomando o café da manhã" (Bruscky, 1977, p. C-21).

O objetivo do artista com esse gênero de publicação era instigar a reflexão e provocar a reação imediata do leitor. Nesse sentido, chegou a afirmar surpreender-se algumas vezes com o número de respostas recebidas dos interlocutores, que variavam entre o elogio

e o riso, a indignação e o insulto. Mas, segundo ele, as diferentes reações eram positivas e equivalentes, pois revelavam diferentes maneiras do receptor se posicionar e opinar sobre algo que o provocou e mobilizou de alguma maneira.

Foi também um dos primeiros artistas brasileiros a recorrer a diferentes mídias e a realizar ações reveladoras do engajamento político/crítico do autor. Algumas dessas ações foram reprimidas pela censura e o artista condenado em três diferentes vezes à prisão. Outras, ao serem submetidas pelo artista a salões e mostras institucionais, acabariam recusadas.

As intervenções urbanas, ações performáticas e outras práticas processuais, idealizadas por esse ativista pernambucano tiveram alguma dificuldade de serem apresentadas, dado o estranhamento que geravam e a ironia à realidade social e política do país. Mas a rejeição também atestava a relação conflituosa que se estabeleceu entre a censura política e a ousadia artística.

Se, como citado, o emblemático Grupo Fluxus e o grupo japonês Gutai foram referências importantes para as proposições criativas formuladas por Paulo Bruscky, o brasileiro acabaria transitando por ambas as agremiações, mediante a troca de correspondência com seus respectivos signatários e promovendo exposições e palestras, entre outras formas de divulgação das ideias e do trabalho desses grupos internacionais no Brasil. Se isso permitiu a outros artistas tomarem ciência das ações e proposições irreverentes dos mesmos, a comunicação em rede estabelecida pelo pernambucano com esses e outros artistas de todas as partes do mundo acabou gerando um grandioso arquivo de correspondências e obras que o artista preserva em seu ateliê. Segundo o artista, esse arquivo documental ultrapassa os “70 mil itens de arte contemporânea, algo que nenhum museu tem”, o que faz com que esse legado seja, na atualidade, disputado por instituições e colecionadores de diferentes partes do mundo.

Do caráter experimental à aproximação entre arte e vida

Para o artista brasileiro, pesquisador perspicaz e convicto, apropriar-se de maneira peculiar e bem humorada de referências extraídas da alta e da baixa cultura, erudita ou popular; explorar a possibilidade de sobrepor diferentes mídias, suportes, processos artesanais ou tecnológicos e materiais naturais, orgânicos e industriais, nunca foi problema ou obstáculo para produzir uma ampla gama de imagens, textos, poemas visuais, arte correio, projetos, esboços, entre outros gêneros de proposições criativas.

Para o artista brasileiro, pesquisador perspicaz e convicto, apropriar-se de maneira peculiar e bem humorada de referências extraídas da alta e da baixa cultura, erudita ou popular; explorar a possibilidade de sobrepor diferentes mídias, suportes, processos artesanais ou tecnológicos e materiais naturais, orgânicos e industriais, nunca foi problema ou obstáculo para produzir uma ampla gama de imagens, textos, poemas visuais, arte correio, projetos, esboços, entre outros gêneros de proposições criativas.

De maneira similar ao que preconizaram outros artistas conceitualistas, Bruscky valorizou sempre muito mais o processo ou a ideia do que o produto final ou o objeto físico, até porque foi sempre um crítico da produção de trabalhos artísticos de impacto estético e de fácil consumo e mercantilização. Nesse sentido, mais que de se preocupar em expor objetos artísticos, buscaria por meio de uma ampla gama de ações poéticas, realizadas em locais públicos, problematizar e potencializar a observação e a reflexão crítica dos transeuntes, criando uma espécie de digressão e estranhamento no fluxo cotidiano ou habitual desses espaços. Chegaria mesmo ao extremo de submeter seu próprio “corpo político” a experiências médicas, como em *Meu Cérebro Desenha Assim* (1979). Para a realização dessa proposição, o artista contou com o apoio de especialistas do Hospital Público Agamenon Magalhães, na cidade de Recife, onde ele trabalhou. Além da devida assessoria técnica e científica, a instituição cedeu ao artista os equipamentos necessários à concretização do experimento.

Essa ação performática, gravada em vídeo em tempo real, mostra o artista deitado em uma maca hospitalar, com vários eletrodos conectados à cabeça, sendo submetido a um eletroencefalograma. A sequência de sinais emitidos pelo aparelho em forma de códigos ou gráficos, impressos sobre uma superfície de papel como tracejados que oscilam em maior ou menor extensão para cima ou para baixo, quebrando a horizontalidade das linhas, foram nomeados pelo artista de "desenhos de meu cérebro" e deram origem a livros de artista e uma série de imagens[3], que em nada se distinguiam de imagens geradas durante exames similares realizados por qualquer indivíduo, o que desmontava a ideia de artista como gênio e a pragmática da obra de arte.

3 Uma das edições do vídeo dessa ação performática foi adquirida pelo MoMA de Nova York.

Em *Arte Cemiterial* (1971), outra ação poética, irônica e bem humorada, o artista idealizou e encenou metaforicamente o seu próprio enterro. A ação teve início na sede da Empetur (Empresa Pernambucana de Turismo), com a distribuição do convite dos familiares para as exéquias: "A família Bruscky convida para o enterro da exposição de seu querido filho, primo, irmão, neto e amigo Paulo Bruscky", e segundo o próprio autor, simbolizava a morte da arte convencional (Freire, 2006, p. 93).

Os dizeres do convite foram impressos no verso de uma estampa popular que representa Cristo meditando no Horto das Oliveiras, pouco antes de sua morte. Além de ser usada como convite para a instalação, a imagem com o texto impresso foi distribuída àqueles que compareceram e participassem da performance/instalação, em que o artista foi fotografado deitado em um ataúde, rodeado por coroas de flores de plástico. Se a escolha de uma imagem com tais características é também um convite à reflexão sobre a morte e o caráter religioso que a envolve, os adereços inseridos na instalação, juntamente com o carro fúnebre, ironizavam o aparato empregado na ritualização e espetacularização da morte pelas sociedades ocidentais, e visavam promover uma reflexão sobre as fronteiras entre vida e morte.

O caixão foi lacrado e transferido para um carro fúnebre, preto, enfeitado com rosas vermelhas de plástico, sendo que, paradoxal e ironicamente, o artista acompanharia o cortejo pelas ruas centrais de Recife, posicionado ao lado do motorista. O carro acabaria sendo interceptado pela polícia e impedido de continuar circulando pelas vias públicas de Recife, enquanto a exposição acabou sendo fechada no mesmo dia em que foi inaugurada.

Em razão do caráter provocativo, é possível que a abordagem e a interdição tivessem sido previstas pelo artista. Nesse caso, o embate com a polícia reveste-se de sentido dúbio: traduz a repressão política e a interferência da censura na arte, mas aponta também para a dificuldade de aceitação e de inserção da arte experimental tanto nos espaços alternativos quanto no sistema artístico oficial. Por outro lado, pode-se concluir, pela interrupção do enterro, que a proposta não chegou a se concretizar na íntegra, pois certamente o autor teria preconizado um desfecho diferente para a mesma[4].

4 Com algumas modificações introduzidas pelo artista, a performance-instalação foi reeditada mais recentemente em exposições realizadas em diferentes instituições culturais, entre elas a Fundação Tomie Ohtake (2013).

Como uma espécie de desdobramento ou continuidade daquela ação inacabada, o artista convocava o público, já no ano seguinte, a participar de *Enterro Aquático* I. Desta feita, um caixão lacrado tendo a palavra *Arte* impressa no tampo, em letras garrafais, seria conduzido cerimoniosamente pelos participantes até uma das centenárias pontes que cortam a cidade, de onde assistiria o lançamento do caixão nas águas do Rio Capibaribe. Se o artista afirma tratar nesse *happening* da morte simbólica da arte, subliminarmente se referia, também, ao trágico fim dado ao corpo dos presos políticos, torturados até à morte nas prisões durante a ditadura.

No ano seguinte (1973), o artista pernambucano realizava novamente uma "ação fúnebre, *Enterro Aquático II*", tendo atirado desta feita às águas do rio "um caixão infantil, alegorizando a morte do olhar ingênuo ou infantil sobre a arte". Por esse viés, e salvaguardadas as devidas especificidades, talvez se possa buscar uma possível relação entre *Enterro Aquático I*, idealizado por Paulo Bruscky, e a supracitada proposição, encenada pouco tempo antes, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte por Artur Barrio, *Trouxas ensanguentadas.*

Se por meio dessas e de outras proposições, o artista tanto fazia a exaltação da vida como questionava a ideia de morte, como decorrência das atrocidades e da tortura impostas pelo regime ditatorial, em outras ações públicas desafiava e confrontava as determinações e a falta de liberdade impostas pelo poder, interrompendo ilegalmente o fluxo, através do questionamento, de instigação e do suspense.

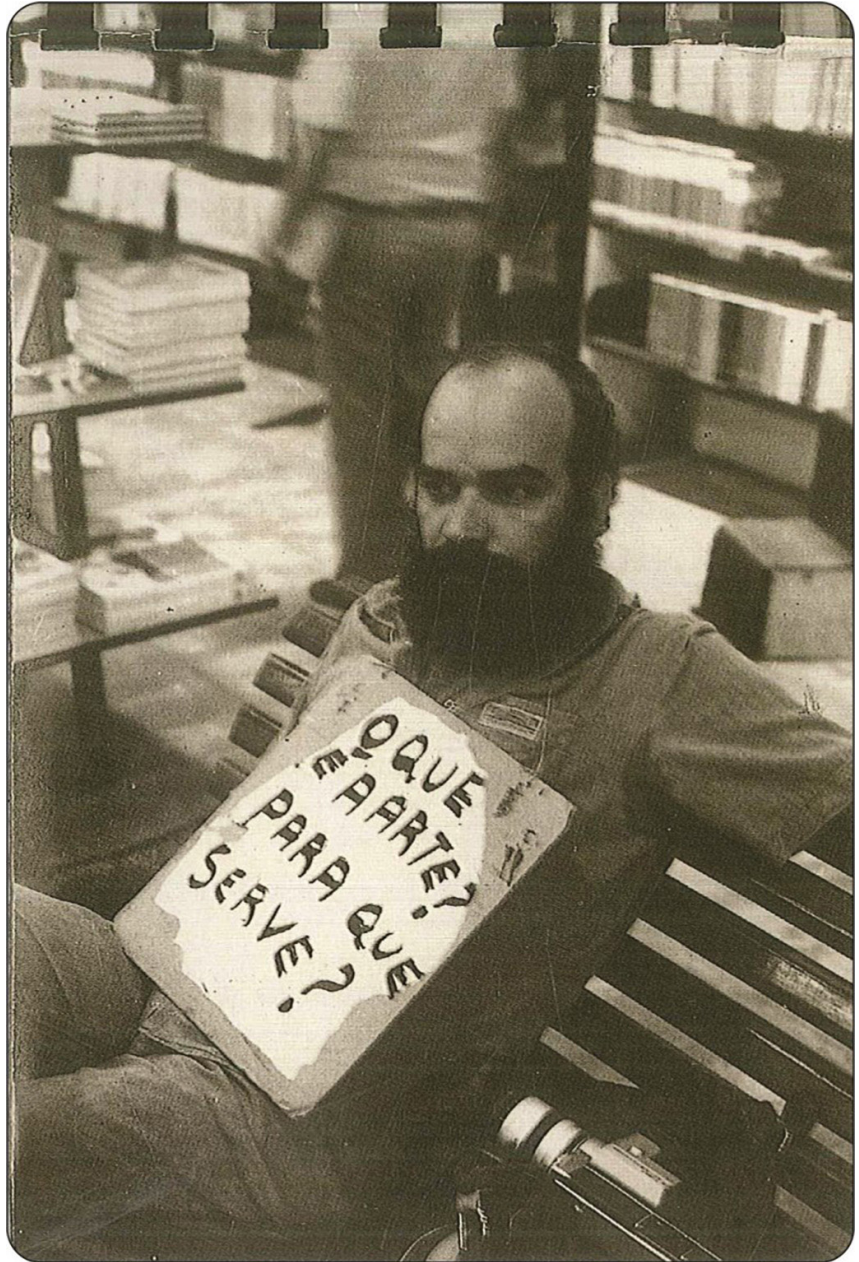
Paulo Bruscky, *Arte/Pare,* 1973. Super 8, ponte da Boa Vista, Recife, PE. Fonte: Freire, 2006, p. 88.

Em uma dessas intervenções, realizada no mesmo ano de 1973, Bruscky apropriava-se outra vez da antiga ponte da Boa Vista, em Recife – construída pelos holandeses no século XVII –, transformando-a em espaço cênico e palco de Arte/Pare, ação que se resumiu em amarrar nas grades da cabeceira da ponte, interditando todas as pistas e a faixa de pedestres, com uma simples fita nas cores verde e amarelo, para testar se o obstáculo conseguiria interromper ou desacelerar o trânsito. Sem se identificar, o artista permaneceu nas imediações, observando e filmando a reação e a iniciativa daqueles que transitam diariamente pela ponte, a pé ou de automóvel, sem se darem conta do significado e da história da

mesma. Se diante do obstáculo os carros paravam, formando rapidamente uma fila, a reação imediata dos transeuntes era a mesma: parar, olhar para todos os lados na tentativa de buscar entender o motivo da interrupção, mas logo depois vinha o impulso de vencer o obstáculo, saltando ou passando por baixo da fita, com o cuidado de não arrebentá-la. A afirmação do artista de que, em velocidade, nosso cérebro não consegue fixar grande parte do que está à nossa volta, parecia se confirmar, pois se a reação imediata dos motoristas foi parar o veículo e esperar, o bloqueio logo gerou diferentes reações. Com a fila de carros se avolumando nas ruas próximas à entrada da ponte, e sem que os motoristas percebessem qualquer motivo plausível para a interrupção do tráfego, alguns passaram a protestar, outros acionaram a buzina, até que, decorridos cerca de quinze ou vinte minutos, um motorista, irritado com a demora e o descaso, desceu do carro, cortou a fita e o trânsito voltou a fluir normalmente.

Um das mais polêmicas intervenções realizadas por Bruscky consistiu em escrever nas paredes externas do Museu de Arte do Estado, nos momentos que antecederam a abertura do Museu de Arte de Pernambuco, a frase: “A Arte não pode ser presa”. Tinha o propósito de criticar o conservadorismo artístico e o aparato publicitário e político que continuava a envolver os eventos institucionais tradicionais. Mas o ato era também uma forma de protesto pelo fato de ele próprio ser perseguido e preso várias vezes, como tentativa de impedir a realização de uma arte engajada, que destoava daquela que participaria do evento prestes a ser inaugurado, com grande pompa e com a presença de destacadas autoridades civis e militares.

Temendo que o episódio causasse constrangimento ao governador do estado, nomeado pelos militares, e outras personalidades que marcariam presença na abertura, os funcionários do Museu trataram logo de apagar a frase. Entretanto, o esforço se revelava inútil, pois quanto mais imprimiam força à mão, mais as palavras da frase ganhavam consistência e legibilidade, gravadas e impregnadas no reboco da parede.

O episódio iria desencadear outras ações performáticas realizadas pelo artista naquele mesmo ano. Em uma delas, instigava o público a refletir sobre o significado da arte, perambulando por ruas, cafés e outros espaços de grande afluência com um cartaz preso ao pescoço contendo a indagação: “O que é Arte, e para que serve?”

Paulo Bruscky, *O que é Arte? Para que serve?*, 1978. Fonte: Freire, 2006, p. 42.

Em outra proposição não menos irônica, *Limpos e desinfetados* (1984), Paulo Bruscky e o amigo Daniel Santiago desfilaram lado a lado pelas mesmas ruas da capital pernambucana, portando faixas de papel apropriadas de um hotel. As tiras de papel, com tal expressão impressa e usualmente inserida nas louças sanitárias após a higienização, acabariam transformadas pelos artistas em uma espécie de faixa com que se costuma condecorar as vencedoras dos concursos de beleza, mas também é o principal atributo dos retratos presidenciais, inseridos nas repartições públicas, logo após tomarem posse no cargo. A ação performática *Limpos e Desinfetados* metaforizava, assim, o discurso dos repressores, que para justificarem as sessões de tortura impostas aos presos políticos diziam fazê-lo para "limpar" o país da ação dos "inimigos da nação", pecha atribuída pelos militares às vozes dissidentes.

Paulo Bruscky, *Limpos e desinfetados,* 1984. Fonte: Freire, 2006, p. 43.

Em outra proposição, Paulo Bruscky apresentou-se "embrulhado, lacrado e selado", como qualquer remessa postada no correio, esperando que alguém abrisse o pacote e desvelasse o conteúdo. O ato de participar, desembrulhando o pacote, surpreendia o interlocutor ao se deparar com o artista com a boca amordaçada, que assim se referiu ao significado da ação: "A minha mensagem é a de que todos percebessem toda a repressão que sofri, inclusive sendo preso por diversas vezes, por realizar a minha Arte-Correio" (Bruscky, como citado em D´Oliveira, 1981, s/p.).

Considerações finais

Se a rebeldia e a transgressão fazem parte da natureza da arte, em plena ditadura militar a ideia de subversão assumiu um significado ainda mais contundente e provocativo no Brasil e em outros países da América Latina. O brasileiro Paulo Bruscky tornava-se, então, em um dos mais renitentes instrumentos de oposição e de crítica ao controle que a censura ditatorial exercia sobre o processo criativo e as instituições culturais, fazendo valer a "insubordinação às regras, às leis e ao que é aceito como norma por um determinado grupo do sistema" (Milliet, 2004, s/p.).

A perseguição cerrada e a condenação à prisão não demoveram o artista de continuar a realizar com frequência ações performáticas e outros trabalhos processuais ou experimentais, dotados de altas doses de ironia, em espaços alternativos como ruas, praças e até vitrines de lojas. Se essa produção artística não lhe assegurou a sobrevivência, o artista não cedeu nem afrouxou o teor crítico de suas proposições, viveu sempre do salário que ganhava no exercício do cargo de funcionário público em um hospital de Recife. O fato de atuar de maneira clandestina nos espaços públicos permitiu-lhe veicular ideias e mensagens que conflitavam com as determinações das instâncias de repressão. Depois de uma lacuna de cerca de trinta anos, sua produção angariou o devido respeito e reconhecimento institucional por seu ineditismo criativo, além de importantes prêmios e valoração de mercado. O interesse tardio pela obra do artista coincidia com a abertura política na segunda metade da

década de 1980, quando ele se tornou referência da arte conceitual e experimental no Brasil e no exterior. Sua obra passaria a integrar importantes acervos e a ser exposta em renomadas instituições culturais nacionais e internacionais, além de participar de diferentes edições da Bienal de São Paulo e de eventos congêneres em diferentes partes do mundo. Na última década, tornou-se também objeto de investigação acadêmica e foco de destacadas publicações. Mas talvez o maior tributo angariado pelo artista, até então, no seu país de origem, tenha sido a reconstrução e espetacularização de seu ateliê e arquivo na Sala Especial com que foi homenageado na XXVI Bienal Internacional de São Paulo (2004), pelo curador alemão Alfons Hug.

Referências

Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional* (D. Bottmann, Trad.). Martins Fontes.

Bruscky, P. (1977, 3 julho). Classificados: Vende-se. *Diário de Pernambuco*, C-21.

Canongia, L. (2005). O legado dos anos 60 e 70. Jorge Zahar Editor.
D´Oliveira, F. (1981, 6 julho). Paulo Bruscky. *Diário de Pernambuco*, s/p.

Freire, C. (2006). *Paulo Freire: arte, arquivo e utopia.* Companhia Editora de Pernambuco.

Gil, J. (2004). *Movimento total. O corpo e a dança.* Iluminuras.

Lippard, L. (1997). Escape Attempts. In L. Lippard (Ed.), *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object*. University of California Press.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte del concepto*. Epílogo sobre la sensibilidade postmoderrna. (Coleção Arte y Estetica). Ediciones Akal.

Milliet, M. A. (2004). *A subversão dos meios*. Itaú Cultural.

Miranda, J. B. (2011). *Corpo e imagem*. Annablume.

Rocca, A. V. (2009). Arte conceptual y post-conceptual. *Siciarts. Revistas de Artes, Ciencias Socials y Humanidades.*
https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/5178/Arte-Conceptual-Arte-Objetual.pdf?sequence=1.